

## **Capítulo 17. EL REPERTORIO DEL CORO Y**

### **LA PROGRAMACIÓN DE LOS CONCIERTOS**

#### **17.1. INTRODUCCIÓN.**

El repertorio que trabaja un coro es el signo de su calidad y de la cultura musical y coral de su director. El director, último responsable de la imagen coral, lo es de una manera eminente de la programación de las obras que el coro trabaja, a no ser en coros sujetos a ciertas entidades que imponen un repertorio peculiar, por ejemplo, un coro parroquial, o los coros sinfónicos o de Ópera, que tienen marcado el repertorio por la programación establecida por la orquesta o el Teatro.

Pero incluso el director un coro de este tipo, con el repertorio ya programado por la dirección artística de la entidad a la que pertenece o sirve, debería tener o exigir la oportunidad de preparar unos ciertos conciertos como coro autónomo en cada temporada, en los que dicho director pudiera expresar sus criterios o sus gustos personales por medio de la programación de dichos conciertos.

Queremos abordar con este tema una faceta nueva del director de coro, distinta de las que tantas veces se ha hecho mención en este tratado: conducir con su gesto los parámetros musicales que éste puede modular (agógica, dinámica, carácter...) y controlar con su oído musical los que escapan a aquél (sonido, afinación, equilibrio...). Al hablar del repertorio del coro nos situamos ante una actividad directorial que es expresión de su cultura musical, histórica, coral, de riqueza y conocimiento de partituras de muchas épocas, estilos, grados de facilidad/dificultad, destinadas a distintas formaciones corales (de voces mixtas o iguales, blancas o graves, etc.).

La búsqueda del repertorio de un coro es una actividad apasionante, por lo que supone de analizar la adecuación de unas u otras obras corales al estado del coro concreto, las metas que se desea conseguir, las posibilidades de cumplir con un concierto de temática determinada y, en definitiva, la oportunidad de realizar de una manera más o menos consciente la vocación estética del director, ya que su repertorio abundará más en las épocas o géneros que le sean más afines, aun cuando quiera expresamente interpretar todo tipo de música.

Queremos recomendar a los directores, como criterio muy general, la necesidad de interpretar obras de nuestra escuela española, de todas las épocas, aunque esto suponga un esfuerzo de búsqueda. Nuestros coros son propensos a cantar con demasiada frecuencia obras de otras escuelas, que normalmente están ya bien servidas musicalmente por los coros y grupos musicales autóctonos; nosotros no lo hacemos tan bien como ellos, pues esas escuelas nos son más lejanas por carácter, idioma, etc. Por su parte, los coros de otros países no interpretan nuestra producción nacional. A veces, por el contrario, constatamos que están enamorados de nuestra

polifonía española, y son los que la están dando a conocer, como ocurre con muchos grupos europeos de interpretación de Música del Renacimiento o de nuestra época actual.

Nuestra polifonía es variadísima y de excepcional calidad, sobre todo en el Renacimiento; queda mucho por investigar el Barroco; probablemente ofrezca poco en el Romanticismo; pero vuelve a ser excepcional en nuestra época más reciente y en la actual. Los coros ingleses, alemanes, norteamericanos, cantan con especial disfrute las obras de C. de Morales, F. Guerrero y T.L. de Victoria; pero también están dando a conocer el *Códice de las Huelgas* y las *Cantigas de Santa María* de Alfonso X El Sabio (s. XIII) o la polifonía más difícil de Juan-Alfonso García o Ángel Barja.

Es verdad que en España no se publica tanta música coral como en otras latitudes; pero también es verdad que se publica poco porque los coros españoles no la demandan, porque no están preparados (pido excusas por la generalidad) para la interpretación de la gran polifonía, o no muestran gran interés por ella.

## 17.2. EL REPERTORIO DE UN CORO.

### 17.2.1. Para Coros en formación.

Aunque un coro está siempre en formación, bien porque nunca se llega a la perfección, bien por la renovación parcial de los cantores en cada temporada, entendemos por un coro en formación el que vive los dos o tres primeros años de su existencia y trabajo.

Ya hemos hablado (Cap. 11.1) de que desde la primera reunión del coro, en su sesión constitutiva, además de los aspectos formales y de concienciación de los cantores, debe haber música, buscando una obra para la ocasión de fácil montaje, un canon quizá. La temática de esta obra será simbólica del tipo de coro que comienza.

A manera de ejemplo, proponemos algunos cánones:

- Temática musical en general, apta, por tanto, para cualquier Coro:

- *Viva la Música* (3 v.) de M. Praetorius.
- *Sine Música nulla vita* (3 v.) de A. von Beckerath.
- *Comienzo solo* (3 v.) Popular de España.
- *Una voz, dos voces...* (3 v.) Popular de Austria.
- etc.

- Temática religiosa, para un Coro que de alguna manera se quiera distinguir por ella:

- *Illumina oculos meos* (3 v.) de G.P. da Palestrina.
- *Laudate Deum* (3 v.) de H. Purcell.
- *Et incarnatus est* (3 v.m.) de J. Cererols.
- *Amen* (8 v.) de K. Nystedt.
- Etc.

- Tema: *La Paz*, como mensaje general de la música coral:

- *Da pacem, Domine* (4 v.m.) de M. Franck

- *Dona nobis pacem* (5 v.) de C. Non Papa.
- *Dona nobis pacem* (3 v.) de W.A. Mozart.
- *Pacem in terris* (4 v.m.) de H. Lau.
- Etc.

- Tema: *Música contemporánea*, para coros que se quieran dar a conocer en este campo:<sup>1</sup>

- *Musikanten* (3 v.) de J. Rohwer.
- *Wenn der schwer* (4 v.m.) de A. Schönberg.
- *Meghalok Csurgóért* (2 v.) de B. Bartók.
- *Dona nobis pacem* (4 v.m.) de D. Heilden.

- Otros temas: *La Naturaleza, La Alegría, Los Animales, Cánones populares*, etc., como mensajes generales o concretos de la naturaleza de un coro.

Para orientar la búsqueda de repertorio para los coros en formación, queremos proponer los siguientes criterios:

1. Las obras deben ser *fáciles*, para que en un tiempo prudencial puedan ser satisfactoriamente montadas. La facilidad de una obra viene dada por los siguientes parámetros:

- Brevedad, que facilita la asimilación y maduración de la obra.
- Homofonía, o escritura vertical.
- Armonía fácil, con pocos sonidos o acordes alterados.
- Extensión melódica no extrema.
- Textura armónica conjunta.

2. Las obras deben estar dentro de las posibilidades del coro:

- En el supuesto de un coro de voces mixtas, se deben trabajar preferentemente obras a 4 v.m. (Sopranos, Contraltos, Tenores y Bajos). Es el gran repertorio, en el que encontraremos el tipo de obra que deseamos para cualquier ocasión.
- Si hay pocos hombres (cosa demasiado normal) evitar las obras a 4 v.m. con Tenores y Bajos; en este caso buscar un repertorio a 3 v.m., en el que los hombres canten en una sola voz (Sopranos, Contraltos y Hombres).
- Si, por el contrario, hay pocas voces blancas, se debe buscar un repertorio a 3 v.m. en el que las mujeres (o niños) canten en una sola voz (Mujeres, Tenores y Bajos). Estos repertorios son poco frecuentes, pero si el director tiene una buena biblioteca de partituras podrá encontrar obras para estas formaciones.
- Se deben evitar los *divisi* en las voces.
- Los Coros de voces iguales (blancas o graves) trabajarán obras *fáciles* del repertorio específicamente compuesto para esas formaciones, preferentemente a 3 voces.

3. Las obras siempre serán originales y de buena calidad.

---

<sup>1</sup> Los cánones que se proponen son algo difíciles, dentro de ser cánones; pero un Coro que quiera trabajar la música contemporánea se le debe suponer bien preparado musicalmente.

4. Se deben escoger obras cuyo conjunto forme un repertorio básico para la primera actuación pública o presentación del Coro en su día. Este primer programa deberá ser necesariamente ecléctico y variado, puesto que el instrumento coral aún no se conoce en sus mejores posibilidades.

- Deberá contener obras religiosas, profanas o civiles, y populares.
- Deberá contener obras de diferentes autores, épocas y países.
- El repertorio deberá tener en cuenta el lugar y el ambiente en el que el Coro se forma, trabaja y se exhibe: Parroquia, Colegio, Centro cívico-cultural, Universidad, Conservatorio, etc.
- Pero en cualquier situación, este repertorio debe reflejar todas las manifestaciones de la Música coral, para que el Coro pueda sentir experiencias varias de trabajo y cumplir con la finalidad educativa en su ambiente, que le es propia.
- En principio, y salvo casos de Coros que se constituyen con una finalidad muy determinada, no es recomendable la *especialización* en un estilo, época, nación, o género. La especialización exige unos conocimientos altos y una calidad de interpretación que la justifique, y supone, por otra parte, una renuncia al conocimiento de otros estilos o épocas.

5. En general se aconseja para Coros que comienzan:

- CÁNONES. La forma *Canon* tiene unas ventajas pedagógicas indudables: lo aprenden todas las voces al unísono, con lo que se puede trabajar la sonoridad y empaste de conjunto, la pureza melódica, sin preocupación polifónica. Los *Cánones* no suelen tener gran extensión melódica, lo que facilita la puesta en práctica de las primeras nociones de técnica vocal, que sin duda el director irá dando. Cuando se hace el montaje de las entradas canónicas, éstas pueden ser graduales (hacerlo, en primer lugar, a 2 voces, después a 3, etc. hasta montar el total de las entradas canónicas). El mundo del sonido polifónico se va presentando así por etapas.
- EDAD MEDIA. Este período no ofrece prácticamente obras a voces mixtas aptas para estos coros. Se pueden encontrar algunos *Fabordones* y *Motetes* relativamente fáciles para voces iguales.
- RENACIMIENTO. El Cancionero Musical de Palacio ofrece bastantes *Villancicos* y *Romances* de la mejor calidad, muchas veces sólo a 3 v.m. (La voz media, *Tenor*, puede ser interpretada bien por Contraltos, bien por Tenores, o incluso una voz mixta de Contraltos y Tenores). También podemos encontrar *Chansons* francesas y *Balletti* o *Frottolas* italianas aptas.  
La polifonía religiosa del Renacimiento es poco apta por el contrapunto normalizado que la caracteriza, pero, buscando, se pueden encontrar algunas obras homofónicas aptas.
- BARROCO. *Corales* de la escuela alemana luterana, especialísimamente de J.S. Bach. Se pueden encontrar algunos *Motetes* y Coros de Óperas.
- ROMANTICISMO. Bastantes de las *Canciones Corales* de F. Mendelssohn y algunas de R. Schumann.
- SIGLO XX Y ÉPOCA CONTEMPORÁNEA. Alguna música religiosa y Canciones de los compositores actuales pueden ser aptas, aunque las fáciles son poco abundantes.
- CANCIÓN POPULAR. Hay bastantes armonizaciones de Canciones populares muy

sencillas y directas.

Con la sola intención de orientar en la descubierta concreta de partituras corales que respondan a estos criterios, se expone el contenido de las *Antologías Corales* fáciles, seleccionadas por Ricardo Rodríguez, y ya referidas en varios capítulos de la 1ª parte de este Tratado:

- Para coros de voces mixtas:

### Antología Coral IV (Obras a 4 v.m.)

#### A. El Renacimiento:

1. A. Ribera (ss. XV-XVI): *Por unos puertos arriba* (Romance).
2. P. de Escobar (ss. XV-XVI): *Virgen bendita sin par* (Villancico).
3. J. del Encina (1469?-1530): *Más vale trocar placer* (Villancico).
4. Anónimo (s. XVI): *Llaman a Teresica* (Villancico).  
(Canc. Mus. de Uppsala, N° 36 bis)
5. P. Certon (c.1515-1572): *La, la, la, je ne l'ose dire* (Chanson).
6. F. Guerrero (1528-1599): *Niño Dios d'amor herido* (Villanesca).
7. T.L. de Victoria (1548-1611): *Popule meus* (Improperios).  
(del "Oficio de la Semana Santa", N° 27)
8. M. Praetorius (1571-1621): *En natus est Emmanuel!* (Himno).

#### B. El Barroco y Clasicismo:

9. A. Lotti (1667-1740): *Regina coeli, laetare* (Motete).
10. J.S. Bach (1685-1750): *Ich will hier bei dir stehen* (Coral).  
(de la "Pasión según San Mateo", N° 23)
11. J.S. Bach: *Jesus bleibet meine Freude* (Coral).  
(de la Cantata N° 147)
12. C.W. Gluck (1714-1787): *Ah! Se intorno* (Coro).  
(de "Orfeo y Euridice", N° 1)

#### C. El Romanticismo:

13. F. Schubert (1797-1828): *Hosanna filio David* (Motete).
14. F. Mendelssohn (1809-1847): *Auf ihrem Grab*, Op. 41 n° 4 (Lied).
15. F. Mendelssohn: *Abschied vom Walde*, Op. 59, n° 3 (Lied).
16. J. Brahms (1833-1897): *El Canto de la Naturaleza* (Lied).

#### D. El Siglo XX:

17. A. Schönberg (1874-1951): *Wenn der Schwer* (Canon).
18. L. Bárdos (1899-198.): *Ave, maris stella* (Himno).
19. A. Pärt (n. 1935): *Solfeggio*.
20. J.A. García (n. 1935): *Lo que Vos queráis, Señor* (Madrigal sacro).

#### E. La Canción Popular:

21. A. Pérez Moya (1884-1964): *El rossinyol* (Tradic. de Cataluña).
22. R. Groba (n. 1930): *Canto do berce* (Tradic. de Galicia).
23. R. Rodríguez (n. 1944): *Ojos traidores* (Tradic. de Granada).
24. A. Rodríguez (n. 1947): *¡Ay, morena!* (Tradic. de Andalucía).

**Antología Coral V (Obras a 3 v.m.: Mujeres, Tenores, Bajos)**

**A. La Edad Media:**

1. Cooke (s. XIII): *Stella coeli* (Fabordón).  
 2. L. Powel (1370/85-1445): *Beata progenies* (Responsorio).

**B. El Renacimiento:**

3. J. de Triana (s. XV): *Deus in adjutorium* (Ensalada).  
 4. Anónimo (s. XV): *Minno amor, dexistes ¡ay!* (Villancico).  
 (Canc. Mus. de Palacio, Nº 61)  
 5. P. de Escobar (ss. XV-XVI): *Pásame por Dios, varquero* (Villancico).  
 6. J. del Encina (1469-1530): *Ay triste que vengo* (Villancico).  
 7. J. del Encina: *¿A quién devo yo llamar?* (Villancico).  
 8. Anónimo (s. XVI): *Señores, el qu'es nascido* (Villancico).  
 (Canc. Mus. de Uppsala, Nº 47)

**B. El Barroco:**

9. Anónimo (s. XVII): *Con ciertas desconfianças* (Madrigal).  
 (Canc. Mus. de Turín, Nº 14)  
 10. Anónimo (s. XVII): *Como suele el blanco zisne* (Romance).  
 (Romances y Letras a 3 voces, mº 2)  
 11. F. Sander (s. XVII): *In monte Oliveti* (Motete).  
 12. W.A. Mozart (1756-1792): *Grazie agl'inganni tuoi* (Canción, KV 532).

**C. El Romanticismo:**

13. L. Cherubini (1760-1841): *Sonnez la dianne* (Canon).  
 14. K.G. Hering (1766-1853): *Caffee* (Canon).  
 15. F. Mendelssohn (1809-1847): *Dir, Herr, dir will ich mich ergeben* (Coral)  
 (De "Paulus", nº 9).  
 16. F. Gorriti (1839-1896): *Vexilla Regis prodeunt* (Himno, con C. Gregoriano)

**D. El Siglo XX:**

17. V. Ruiz Aznar (1902-1972): *Ave, Maria* (Canción espiritual).  
 18. M. Castillo (1930-2005): *Cantiga de Santa María*.  
 19. J.A. García / R. Rodríguez: *Edipo Rey* (Estásimo 4º) (con Arpa).  
 20. Ch. Dalitz (n. 1967): *Kyrie* (de la "Missa Tribus Vocibus")

**E. La Canción Popular:**

21. L. Urteaga (1882-1960): *Durmiendo sobre las pajas* (Trad. de España. Navidad).  
 22. V. Ruiz Aznar (1902-1972): *Vengo de la mar salada* (Trad. de Ganada).  
 23. R. Rodríguez (n. 1944): *La vi llorando* (Trad. de Santander).  
 24. R. Rodríguez: *Adiós, olivarillos* (Trad. de Andalucía).

**Antología Coral VI (Obras a 3 v.m.: Sopranos, Contraltos, Hombres)**

**A. El Renacimiento:**

1. Anónimo (s. XV): *¡Ay, Santa María!* (Villancico).  
 2. Anónimo (s. XV): *Cutegón e Singuel* (Villancico).  
 (Canc. Mus. de Palacio, Nº 415 y 357)  
 3. P. de Escobar (ss. XV-XVI): *No devo dar culpa a vos* (Villancico).  
 4. J. del Encina (1469-1530): *¿Qué es de ti, desconsolado?* (Romance).  
 5. F. de Peñalosa (1470?-1535?): *A tierras ajenas* (Villancico).  
 6. Anónimo (s. XVI): *¡Ay de mí, qu'en tierra agena!* (Villancico)

7. J. Arcadelt (1505?-1567?): (Canc. Mus. de Uppsala, nº 22).  
*Nous voyons que les hommes* (Chanson).
8. Cl. Le Jeune (c.1530-1600): *Petite importune mouche* (Chanson).
- B. El Barroco y Clasicismo:**
9. Anónimo (s. XVII): *¡Oh qué bien que baila Gil!* (Villancico).  
 (Canc. Mus. de Medinaceli B, nº 50).
10. V. Rathgeber (1682-1750): *Narrat omnis homo* (Canción, con B.c.).
11. F. Giardini (1716-1796): *Viva tutte le vezzose* (Canción).
12. W.A. Mozart (1756-1791): *Due pupille amabili*, KV 439 (Nocturno nº 3, con piano).
- C. El Romanticismo:**
13. Fr. Schubert (1797-1828): *Die zwei Tugendwege*, D 71 (Lied).
14. B. Führer (1807-1861): *Da pacem, Domine*, Op. 296 nº 1 (Motete, con órg.).
15. F. Gorriti (1839-1896): *Pueri Hebraeorum* (Motete, con C. Gregoriano).
16. F. Gorriti: *Gloria, laus et honor* (Himno, con C. Gregoriano).
- D. El Siglo XX:**
17. Z. Kodály (1882-1967): *Cohors generosa* (Canción).
18. K. Bornewasser (n. 1925): *Missa "Laudate pueri":*  
 (Kyrie - Agnus Dei. Con órg.).
19. M. Castillo (1930-2005): *Quen a omagen da Virgen* (Cantiga).
20. Ch. Dalitz (n. 1967): *Aller augen warten auf dich, Herre* (Salmo).
- E. La Canción Popular:**
21. G.F. Ghedini (1892-1965): *Maria lavava* (Canc. Tradic. de Italia. Navidad).
22. A. Langrée (n. 1927): *La Valentina* (Canc. Tradic. de Méjico).
23. R. Rodríguez (n. 1944): *Adiós, olivariyos* (Canc. Tradic. de Andalucía).
24. L. Rojas (n. 1974): *Madre, mi carbonero* (Canc. Tradic. de Andalucía).

- Para coros de voces iguales (blancas o graves):

### Antología Coral III (Obras a 3 v.i.)

- A. La Edad Media:**
1. Anónimo (s. XIII): *In saeculum* (Motete).  
 (Cód. de las Huelgas)
2. Anónimo (s. XIII): *O miranda - Salva, Mater - Kyrie* (Motete)  
 (Cód. de Montpellier).
- B. El Renacimiento:**
3. Anónimo (s. XV): *Lo que queda es lo seguro* (Villancico).
4. Anónimo (s. XV): *Mayoral... Dile que Pedro* (Villancico).  
 (Canc. Mus. de Palacio, Nº 99 y 118)
5. Anónimo (s. XVI): *Vésame y abráçame* (Villancico).  
 (Canc. Mus. de Uppsala, Nº 18)
6. F. Guerrero (1527-1599): *Tu dorado cabello* (Madrigal).
7. L. Marenzio (1553-1599): *Occhi dolci e soavi* (Canción).
8. G.G. Gastoldi (1556-1622): *Il ballerino* (Balletto).

**C. El Barroco y el Clasicismo:**

9. Anónimo (s. XVII): *Yo he hecho lo que he podido* (Villancico).  
("Romances y Letras a 3 voces", Nº 53)
10. G.B. Martini (1706-1784): *O salutaris hostia* (Himno).
11. F. Giardine (1716-1796): *Viva tutte le vezzose* (Canción).
12. W.A. Mozart (1756-1791): *A.B.C.* (Divertimento).

**D. El Romanticismo:**

13. Fr. Silcher (1789-1860): *Los Alpes* (Canción).
14. Fr. Schubert (1797-1828): *El tilo* (Canción).
15. Ch. Gounod (1818-1893): *Da pacem, Domine* (Motete).
16. J. Brahms (1833-1897): *Wiegenlied*, Op. 49, nº 4 (Canción de cuna).

**E. El Siglo XX:**

17. P. Sorozábal (1897-1988): *Maite* (Canción).
18. R. Rodríguez (n. 1944): *Pequeña Barcarola para Anna*.
19. A. Yagüe (n. 1947): *El lagarto* (Canción)  
(de "Suite Infantil", Nº 4) (Poema: F. García Lorca)
20. M. Pérez (n. 19..): *Nana de la negra flor*.  
(Poema: R. Alberti)

**F. La Canción Popular:**

21. R. Benedito (1888-1963): *En San Vicente* (Canc. Trad. de Asturias).
22. L. Bárdos (1899-1986): *Szello zug* (Canc. Trad. de Hungría).
23. V. Ruiz Aznar (1902-1972): *Canción galante* (Canc. Trad. de Granada).
24. M. Castillo (1930-2005): *Los muleros* (Canc. Trad. de Andalucía).

**17.2.2. Para Coros ya formados.**

El coro que lleva trabajando dos o tres años un repertorio del tipo propuesto en el apartado anterior, que se ha ido preparando en técnica vocal (Cap. 12) y en la lectura de la Música (Cap. 13), está preparado para abordar un repertorio más normalizado. Las obras fáciles (si es que existen obras fáciles) no son demasiadas, y hay que buscarlas con lupa: Una obra es fácil por varios parámetros, pero siempre hay algo que la hace difícil.

El coro mismo, el director y el público piden más avance, y se quieren plantear nuevos retos: ciertas obras célebres, o menos frecuentes en los repertorios, o el estreno de una obra, que antes no era posible por la falta de preparación del coro...

El que un coro se renueve parcialmente en cada temporada, no es obstáculo al crecimiento en su formación coral. Como ya se ha dicho en capítulos anteriores, a los nuevos cantores se les plantearán mayores exigencias para su ingreso en el coro, y normalmente el sustrato mayoritario de cantores "veteranos" absorbe con facilidad a los nuevos cantores y los incorpora rápidamente al nivel del trabajo general.

Otro será el caso de un coro que prácticamente se "refunda" en cada temporada, porque el número de cantores nuevos es demasiado elevado. Pero esto será el resultado de una cierta provisionalidad del coro, que habría que desechar desde su fundación. De que el coro es una entidad permanente, al menos como intención, ya se ha hablado en otro lugar. Un coro poco estable es en la práctica un coro que siempre está empezando, no avanza.



Hemos dicho que el coro ya formado vocal y musicalmente puede trabajar un repertorio *normalizado*. Debemos hacer notar que los compositores no se ponen condiciones a la hora de componer, a no ser que compongan por encargo para un instrumento (Coro) concreto. Entendemos, por tanto, por *normalizado* el repertorio que no tiene tantas condiciones de facilidad como se exigían al propuesto anteriormente:

- Las obras pueden ser más largas. La longitud de una obra musical es un dato de dificultad para la interpretación de la misma, pues requiere lectura musical para su interpretación, ya que la memorización se vuelve menos posible, ni es deseable. También requiere mayor madurez interpretativa, al ser la forma musical más compleja, con secciones diversas, etc.
- Se puede abordar el contrapunto, o escritura horizontal, que requiere de las voces mayor independencia, pero da mucho mayor interés y responsabilidad al cantor.
- La armonía puede ser más compleja, disonante, con progresiones, modulaciones, acordes alterados, etc.
- El latín, idioma de tantas obras religiosas, será cada vez más familiar. Y se podrán ir introduciendo obras en otros idiomas (alemán, italiano, francés...).
- Las tesituras podrán ser más extremas, y las texturas más diversificadas.
- Se pueden hacer *divisi* ocasionales en alguna voz.

Por lo demás seguirán imperando siempre los criterios de que las obras sean aptas al tipo de coro (voces mixtas o voces iguales) con el que se trabaja, y a sus posibilidades (obras a 3 ó a 4 voces), así como el que sean siempre obras originales para esa formación y de buena calidad.

Al quitar los condicionamientos exigidos por la facilidad, el repertorio se amplía entonces enormemente: poco a poco podrá estar disponible en su práctica totalidad para el Coro.

Daremos un repaso general a la Historia, para ver qué podemos recoger (hablando también en términos muy generales) para nuestro Coro ya formado:

- EDAD MEDIA. Ofrece poco para los coros de voces mixtas, pero gran cantidad de *Organa*, *Discantus*, *Motetes*, *Conductus*, etc. para los de voces iguales. Esta música es siempre difícil, por estar muy lejana a nuestra sonoridad y sensibilidad.
- RENACIMIENTO. Ingente cantidad para voces mixtas e iguales: *Villancicos* de los Canc. Mus. de Uppsala y Medinaceli; *Villancicos* de J. Vásquez; *Madrigales* del Canc. Mus. de Medinaceli y de los madrigalistas italianos, ingleses...; *Villanescas* y *Canciones espirituales* de F. Guerrero. *Motetes* de todos los polifonistas españoles, italianos, franco-flamencos...
- BARROCO. *Madrigales*; *Motetes*; *Coros* de Oratorios y Óperas. Muy poco repertorio para voces iguales.
- CLASICISMO. *Coros* de Misas y Oratorios. Muy poco repertorio para voces iguales.
- ROMANTICISMO. *Canciones corales (Lieder)* de F. Schubert, F. Mendelssohn, R. Schumann, J. Brahms, etc. para voces mixtas y para voces iguales; *Motetes* de F. Mendelssohn, J. Brahms, A. Bruckner, etc.
- SIGLO XX Y ÉPOCA CONTEMPORÁNEA. Ingente cantidad de obras para voces mixtas y para voces iguales: *Canciones corales* de la Escuela Francesa (C. Debussy, M. Ravel, F. Poulenc); Escuela Húngara (Z. Kodaly, B. Bartók, L. Bardos); Escuela Inglesa (R.

Vaughan-Williams, B. Britten, G. Holst); Escuela Alemana (P. Hindemith, H. Distler, H. Wormsbächer, A. Schnittke) Escuela Española (M. de Falla, V. Ruiz Aznar, J.I. Prieto, R. Halffter, C. Halffter, J.A. García, A. Barja, M. Castillo, y tantos otros), etc.

Igualmente mucha abundancia de obras religiosas, en cualquier escuela. Algunos autores de la Escuela Española: N. Otaño, J. Valdés, V. Ruiz Aznar, N. Almandoz, J.A. García...

- CANCIONES POPULARES. Versiones corales de gran amplitud, para voces mixtas o para voces iguales, con preludios, interludios, variaciones, desarrollos, etc.

De la misma manera que en el primer apartado, como mera orientación para la descubierta de partituras de mediana dificultad, se ofrecen a continuación los índices de las *Antologías Corales* de mediana dificultad, seleccionadas por el autor de este Tratado, con obras de variados autores, formas, épocas, etc. y para diversas plantillas corales:

- Para coros de voces mixtas:

### Antología Coral VII (Obras a 4 v.m.)

#### A) El renacimiento:

1. Garcimuñoz (ss. XV-XVI): *Una montaña pasando* (Ensalada).
2. Anónimo (s. XVI): *Serrana, ¿dónde dormistes?* (Villancico).  
(Canc. Mus. de Uppsala, nº 32)
3. J. Vásquez (c.1500-p.1560): *De los álamos vengo, madre* (Villancico).
4. S. de Aliseda (15.-1580): *Kyrie eleison* (de la Missa *Ecce vir prudens*).
5. G.P. da Palestrina (1526-1594): *Super flumina Babylonis* (Motete).
6. F. Guerrero (1528-1599): *Ojos claros y serenos* (Madrigal)
7. O. di Lasso (1530?-1594): *Matona mia cara* (Villanella).
8. T.L. de Victoria (1548-1611): *Ave, Maria* (Motete).

#### B) El Barroco y el Clasicismo:

9. J.S. Bach (1685-1750): *Wir danken dir, Gott* (Coro).  
(de la Cantata BWV 29, nº 2)
10. G.F. Händel (1685-1759): *And the glory of the Lord* (Coro).  
(de "El Mesías", nº 3)
11. W.A. Mozart (1756-1791): *Ave, verum corpus* (KV 618) (Motete).
12. L. Cherubini (1760-1842): *Graduale* (del "Requiem" en Do m.).

#### C) El Romanticismo:

13. F. Mendelssohn (1809-1847): *Zum Abendsegen* (Motete).
14. J. Brahms (1833-1897): *O wie sanft die Quelle* (Op.52, nº 10) (Lied).
15. J. Brahms: *Weiche gräser im Revier* (Op. 65, nº 8) (Lied).
16. J. de Montes (1840-1899): *Negra sombra* (Canción).

#### D) El Siglo XX:

17. P. Hindemith (1895-1963): *Un cygne* (Canción).
18. V. Ruiz Aznar (1902-1972): *Ojos claros, serenos* (Madrigal).
19. J.A. García (n. 1935): *O sacrum convivium* (Motete).
20. A. Rodríguez (n. 1947): *El viaje* (Canción).

#### E) La Canción Popular:

21. M. Castillo (n. 1930): *La canción del columpio* (Trad. de Málaga).

22. L. Bedmar (n. 1932): *Adiós, olivarillos* (Trad. de Andalucía).  
 23. J.A. García (n. 1935): *Soleá* (Trad. de Granada).  
 24. R. Rodríguez (n. 1944): *Flor de Yumurí* (Trad. de Cuba).

### Antología Coral VIII (Obras a 3 v.m.: Mujeres, Tenores, Bajos)

#### A) El Renacimiento:

1. J. Obrecht (1450?-1505?): *Parce, Domine* (Motete).  
 2. J. des Prez (1450-1521): *En l'ombre d'un buissonnet* (Chanson).  
 3. J. de Anchieta (1450-1523): *Conditor alme siderum* (Himno).  
 4. A. de Févin (c.1470-1512): *Petite camusette* (Chanson).  
 5. Anónimo (s. XVI): *Alça la niña los ojos* (Villancico).  
 (Canc. Mus. de Uppsala, Nº 21)  
 6. C. de Morales (c.1500-1553): *Puer natus est* (Motete).  
 7. Anónimo (s. XVI): *El fresco ayre del favor humano* (Madrigal).  
 (Canc. Mus. de Medinaceli, Nº 97)  
 8. O. di Lasso (1530?-1594): *Cantate Domino* (Motete).

#### B) El Barroco y el Clasicismo:

9. Anónimo (s. XVII): *Si por Rachel* (Canción).  
 ("Romances y Letras a 3 Voces", Nº 62)  
 10. J.S. Bach (1685-1750): *So aber Christus in euch ist* (Coro) (con B.cont.).  
 (del Motete Nº 3 "Jesu, meine Freude")  
 11. G.F. Händel (1685-1759) *Dringt ein in die Feinde* (Coro) (con acpto.)  
 (de "Judas Macabeo")  
 12. W.A. Mozart (1756-1791): *Miserere* (Salmo) (Con C. Gregoriano).

#### C) El Romanticismo:

13. L.v. Beethoven (1770-1827): *Bach* (Canon).  
 14. F. Lachner (1803-1890): *[Ave, Maria]* (Canon).  
 15. F. Gorriti (1839-1896): *Christus factus est* (Motete).  
 16. F. Gorriti: *Popule meus* (Improperios).

#### D) El Siglo XX:

17. V.E. Sojo (1887-19..): *Baladilla de los tres ríos* (Canción).  
 18. M. Alonso (19..-19..): *Missa pro Dominicis Adventus et Quadragesimae*.  
 (Kyrie - Sanctus - Benedictus - Agnus Dei)  
 19. R. Rodríguez (n. 1944): *Punctum contra Punctum* (Variaciones).  
 20. K. Székely (n.1958): *Ignoro el color de la sombra* (Canción).

#### E) La Canción Popular:

21. V. Ruiz Aznar (1902-1972): *Un amor tenía yo* (Canc. Trad. de Granada).  
 22. R. Rodríguez (n. 1944): *La Tarara* (Canc, Trad. de Andalucía).  
 23. R. Rodríguez: *¿Dónde vas a por agua?* (Canc. Trad. de Asturias).  
 24. J.A. García (n. 1935): *Se volvió la noche día* (Canc. Trad. de Granada).

### Antología Coral IX (Obras a 3 v.m.: Sopranos, Contraltos, Hombres)

#### A) El Renacimiento:

1. Anónimo (s. XV): *Ora baila tú* (Canción).

## CAPÍTULO 17. EL REPERTORIO Y LA PROGRAMACIÓN

---

2. C. de Morales (c.1500-1553): (Canc. Mus. de Palacio, N° 322)  
*Tu es Petrus* (Motete).  
3. Anónimo (s. XVI):  
*¡Ay de mí, qu'en tierra agena!* (Villancico)  
(Canc. Mus. de Uppsala, N° 22)  
4. A. Gabrielli (1525-1586):  
*La virginella é simile a la rosa* (Madrigal).  
5. Anónimo (s. XVI):  
*Claros y frescos ríos* (Madrigal).  
(Canc. Mus. de Medinaceli, N° 5)  
6. G. de Morata (s. XVI):  
*Pues que no puedo olvidarte* (Villancico).  
7. J. de Castro (c.1560-1631):  
*Angelus ad pastores* (Motete).  
8. A. Banchieri (1568-1634):  
*Capriciata a tre voci*.

### B) El Barroco y Clasicismo:

9. M. Praetorius (1571-1621):  
*Vom Himmel hoch* (Motete).  
10. J.B. Comes (1568-1643):  
*Endechas* (Villancico).  
11. J. Arañés (s. XVII):  
*Zagaleja lastimada* (Villancico).  
12. A. Rodríguez de H.(c.1724-1787):  
*Oye, pues, divino amor* (Villancico).

### C) El Romanticismo:

13. L.v. Beethoven (1770-1827):  
*Bach* (Canon).  
14. F. Lachner (1803-1890):  
*[Ave, Maria]* (Canon).

### D) El Siglo XX:

15. Z. Kodály (1882-1967):  
*Veni, Emmanuel* (Himno/Variaciones).  
16. J.A. García (n. 1935):  
*El Pastorcico* (Canciones a lo divino de Cristo y el alma).  
(de "Trilogía Mística", N° 2).  
17. R. Rodríguez (n. 1944):  
*Punctum contra Punctum - I*.  
(Desintegración de un Coral alemán).  
18. C. Székely (n. 1958):  
*Yo voy soñando caminos* (Canción).

### E) La Canción Popular:

19. V. Ruiz Aznar (1902-1972):  
*Que te tengo que querer* (Trad. de Granada).  
20. H. Wormsbächer (n.1930):  
*As en Krink, so loopt de Tiden* (Trad de Alemania).  
(Con Piano).  
21. J.J. Falcón (n. 1936):  
*Baile de la cunita* (Trad. de Canarias).  
22. R. Rodríguez (n. 1944):  
*La Tarara* (Trad. de Andalucía)

- Para Coros de voces iguales (blancas o graves):

## Antología Coral X (Obras a 3 v.i.)

### A) La Edad Media:

1. A. Parisiensis (s. XII):  
*Congaudeant catholici* (Conductus).  
2. Anónimo (s. XIII):  
*Gaude, Virgo - Verbum caro - Et veritate* (Motete).  
(Cód. de Las Huelgas nº 120)

### B) El Renacimiento:

3. J. Richafort (c.1490-c.1548):  
*Trut avant il faut boire* (Madrigal).  
4. C. de Morales (c.1500-1553):  
*In die tribulationis meae* (Motete).  
5. G. de Morata (s. XVI):  
*Esos tus claros ojos* (Madrigal).  
6. F. Guerrero (1528-1599):  
*Fresco y claro arroyuelo* (Madrigal).  
7. O. di Lasso (1532-1594):  
*Verbum caro* (Motete).  
8. T.L. de Victoria (1548?-1611):  
*Monstra te esse matrem* (del Himno *Ave, maris stella*).

**C) El Barroco y Clasicismo:**

9. Anónimo (s. VII): *En Belén están mis amores* (Villancico).  
("Romances y Letras a tres voces" n° 26)
10. J. Pujol (s. XVII): *Campanitas suenan* (Villancico).
11. A. Lotti (1667-1740): *Kyrie* (de la Misa en Si b.).
12. J.S. Bach (1685-1750): *Suscepit Israel* (Coro).  
(del "Magnificat" n° 10. BWV 243)

**D) El Romanticismo:**

13. F. Mendelssohn (1809-1847): *Laudate, pueri, Dominum*, Op. 39 n° 2) (Motete).
14. R. Schumann (1810-1856): *Triolett*, Op. 114 n° 2 (Lied).
15. G. Jenner (1865-1920): *Ich sah ein lichtet Wölkchen* (Lied).
16. A. Caplet (1878-1925): *Sanctus* (de la "Misa a tres voces").

**E) El Siglo XX:**

17. B. Bartók (1881-1945): *Csujogató* (Canción).
18. J.M<sup>a</sup> Thomas (1896-1966): *Partita super Salve Regina* (Motete).
19. P. Montani (n. 19..): *E lasciatemi divertire!* (Divertimento).
20. M. Asíns Arbó (n. 1916): *Ave, Maria* (Motete).

**F) La Canción Popular:**

21. N. Almandoz (1893-1970): *Txeru* (Trad. del País Vasco).
22. V. Ruiz Aznar (1902-1972): *Ven, remolona* (Trad. de Granada, Andalucía).
23. J.A. García (n. 1935): *Tres hojitas, madre* (Trad. de Asturias).
24. D. Andreo (n. 1949): *Huahuanacá* (Trad. de Bolivia).

### 17.2.3. Grandes formas corales para Coros de calidad.

Las obras corales, comparadas con las instrumentales, son normalmente breves en su duración. Las formas por excelencia de la música coral son el Motete en la música religiosa, y el Madrigal, *Lied* o Canción en la profana. Estas formas, todas ellas hermanas, son breves, a la vez que de gran concentración musical, a lo que hay que añadir la intención de pintar o describir musicalmente el texto musicalizado. Esta intención descriptiva no es algo reciente, a veces se cree que nace en el siglo XIX, sino que está inherente a toda composición vocal, ya desde la Edad Media, en el Canto Gregoriano.

No es nuestra intención ahora tratar de este aspecto esencial de la música vocal-coral, sino justificar la diferencia de nuestra música con la música instrumental, que al carecer de palabras y, por tanto, de mensaje concreto, expresa el arte sonoro por otros parámetros, como pueden ser el virtuosismo técnico y la extensión de la forma por medio de elementos temáticos contrastantes.

Un programa de un concierto coral normalmente está incluido por un número elevado de obras, si se compara con el de un concierto de Piano o el de una Orquesta. Esto es natural, por lo dicho anteriormente; y de la lógica en la estructuración de ese programa coral hablaremos en la cuarta parte de este capítulo.

Pero hay coros de gran preparación vocal y técnica musical, que pueden y deben intentar un repertorio más ambicioso, que sólo es posible para ellos: nos referimos a las grandes formas de la Música Coral. Estas obras de gran forma están caracterizadas por sus dimensiones de tiempo (duración relativamente larga), divisiones en secciones o partes distintas, a veces con

identidad de tonalidad y tratamiento, otras veces con tratamiento distinto en cada parte, división de las voces, etc. A veces estas obras tienen acompañamiento instrumental, lo que facilita en principio su interpretación, respecto a una obra *a cappella* de gran forma y dimensión, que requiere más técnica, aunque sea simplemente para mantener la altura durante toda ella.

Algunas obras difíciles, por estas características, son en general:

- Obras a 5, 6 ó más voces. Las hay de todo tipo: religiosas y profanas, antiguas y modernas, de muchas escuelas.
- *Ensaladas* de M. Flecha el Viejo. Son a 4 v.m., pero sus dimensiones excepcionales las hacen difíciles.
- *Motetes* o *Madrigales* dobles, triples, etc., o lo que es lo mismo: Motetes o Madrigales en dos, tres o más partes.
- *Salmos* e *Himnos* del Renacimiento, Barroco u otras épocas. Con antifonalidad entre C. Gregoriano y polifonía, o sólo polifonía, según las épocas. Un *Magnificat* (forma Salmo), por ejemplo, tiene tantas secciones distintas como versículos.
- *Misas* de cualquier época. Todas tienen varias partes, normalmente *Kyrie*, *Gloria*, *Credo*, *Sanctus-Benedictus* y *Agnus Dei*. El conjunto de una Misa constituye una obra de gran duración; por otra parte, sus secciones a la vez que distintas, tienen una unidad de modalidad-tonalidad y a veces un emparentamiento temático.
- *Ciclos de Madrigales*, por ejemplo, el Libro I de Madrigales de C. Monteverdi (21 Madrigales).
- *Ciclos de Motetes*, por ejemplo, los 6 Motetes de J.S. Bach.
- *Obras policorales*. La segunda mitad del siglo XVI y el siglo XVII es la época dorada de la policoralidad, pero se hace mucha música policoral posteriormente, incluso en nuestros días.
- *Ciclos de Lieder* o Canciones del Romanticismo agrupados en una Op., por ejemplo, los *Marienlieder*, Op. 22 de J. Brahms (7 canciones).
- *Ciclos de Canciones* del Siglo XX, como las *Tres Canciones* de M. Ravel, o las de Cl. Debussy, las *Seis Canciones* de P. Hindemith, los *Tres Epitafios* de R. Halffter, los *Tres Cantos para recordar a Eslava* de M. Castillo, etc.
- Muy interesante es el mundo de las *obras de gran forma* (en varias partes), como la *Trilogía Mística*, o *El Cristo de Velázquez* de J.A. García; las series de D. Andreo tituladas *Cantos de la Tierra*, *Cantos del Agua*, *Cantos del Fuego*, y *Cantos del Aire*; o las cantatas *Muerte en Granada*, o *El Martirio de Santa Olalla* de R. Rodríguez, entre muchas más.
- *Repertorio sinfónico-coral*, como Cantatas, Oratorios, etc.

No queremos terminar este apartado sobre el repertorio, sin recordar que lo importante no es tanto la dificultad de una obra musical, sino su calidad, características que no siempre van unidas, para alegría de los intérpretes; gracias a esta ‘no-uni3n’ entre calidad-dificultad, hay música de calidad en todos los niveles y para todos los coros. Muchas veces no compensa el esfuerzo grande de trabajar una obra muy difícil, que se va a cantar una vez, y que después no se repetirá en más ocasiones, porque no tiene la difícil cualidad de *agradar*. No se puede perder de vista que los cantores aficionados quieren y deben *disfrutar* de la música que interpretan, y

lo contrario alguna vez lo soportarán; pero interpretar asiduamente un repertorio que no les agrade, o no lo disfruten, por el simple prurito de su dificultad, puede llevar al Coro a la crisis.

Es bueno también que en cada ensayo, en el que se desentrañan y montan nuevas obras, a veces muy complejas, que requieren gran atención y esfuerzo mental de los cantores, se prevea el repaso, por puro gozo, de una obra ya conocida, que alivie el esfuerzo anterior.

Sin embargo, no es cierto que una obra agradable sea una obra fácil. A veces, los cantores solicitan repasar o cantar por placer una obra que es bastante o muy difícil, pero tiene el toque mágico del arte musical.

### 17.3. EL TRANSPORTE Y LA TRANSCRIPCIÓN DE LA OBRA.

El transporte y la transcripción de una obra son conceptos distintos, que a veces se confunden. Ambos están, sin embargo, relacionados con la seriedad y fidelidad con las que el director debe enfrentarse al estudio y trabajo de una obra coral.

#### 17.3.1. El transporte de una obra coral.

El término *transporte* es sinónimo de *transposición*. Ambos significan simplemente el cambiar, subiendo o bajando, la altura escrita de la obra.

El subir o bajar una obra, para acomodarla a las características sonoras y facultades de un coro, ha sido una costumbre usada habitualmente sin prejuicios. Hoy, en general, somos más exigentes, y queremos y debemos razonar todo lo que hagamos en la interpretación: también en el problema del transporte o transposición de la obra.

Los criterios que creemos deben regir en este aspecto son:

- No es siempre lícito (o conveniente, por usar un término menos ético) el transporte de una obra coral; depende de la época y de los sistemas de escritura. Así:
- Es perfectamente lícito, y el director debe plantearse al estudiar la obra coral, el transporte de las obras de la Edad Media, del Renacimiento y del Altobarroco (prácticamente el siglo XVII), por estar escritas en el sistema modal heredado del Canto Gregoriano. Este sistema no atiende a la altura de las obras, sino a las sonoridades derivadas de la diversa ordenación de los tonos y semitonos, en la que consiste cada modo.

En estas épocas cada modo tiene su altura de escritura, determinada por las tónicas respectivas, a las que siguen el resto de los grados, todos naturales, salvo el *tritus*, cuyo *Si* es *bemol*<sup>2</sup>:

*Protus*: RE (mi-fa-sol-la-si-do-re).

---

<sup>2</sup> En principio, y en el Canto Gregoriano, este *Si*, 4º grado del modo *tritus*, es *becuadro*; pero pronto se dieron cuenta los compositores que era muy difícil trabajar la armonía con el tritono *Fa-Si*  $\flat$  llamado *diabolus in musica*.

*Deuterus*: MI (fa-sol-la-si-do-re-mi).  
*Tritus*: FA (sol-la-si  $\flat$ -do-re-mi-fa).  
*Tetrardus*: SOL (la-si-do-re-mi-fa-sol).

Como en estas épocas la única alteración propia admitida es sólo el *Si*  $\flat$ , estos modos originales pueden encontrarse también transportados. Así encontramos obras en

*Protus* en SOL, con *si*  $\flat$  en la clave (muy usado).  
*Protus* en LA, con la clave vacía (poco usado).  
*Deuterus* en LA, con *si*  $\flat$  en la clave (muy poco usado).  
*Deuterus* en SI, con la clave vacía (muy poco usado).  
*Tritus* en DO, con la clave vacía (muy usado).  
*Tetrardus* en DO, con *si*  $\flat$  (nunca usado).

De donde se deduce que si un compositor, por ejemplo, escribe una obra en sonoridad o modo *protus*, sólo puede escribirla en la altura de las escalas de *re*, o de *sol* (excepcionalmente en la escala de *la*). No la puede escribir en la altura de las escalas de *Do* (requeriría *si*  $\flat$  y *mi*  $\flat$  en la clave), o de *Mi* (requeriría *Fa*  $\sharp$  en la clave).

- En vista de todo esto, y como consecuencia de las limitaciones del sistema modal, el director, no sólo puede, sino que debe plantearse el problema de la altura de la obra, una vez establecido el modo, y transportarla, o lo que es lo mismo: subirla o bajarla lo necesario, para que quede de acuerdo a las sonoridades normalizadas de las voces.
- Mayor problema ofrecen las obras de la época, si tienen Órgano, Bajo continuo u otros instrumentos, pues éstos condicionan la altura; a lo sumo podían subirse o bajarse un intervalo de 4ª justa, transporte que los ministriles y organistas estaban acostumbrados a hacer. Pero en nuestros tiempos los instrumentistas ya no están acostumbrados a este transporte, por lo que habría que escribir los papeles instrumentales con la altura que se quiere.
- Como los *Alti* (*Altus*) de estas épocas eran varones falsetistas, estas voces están con frecuencia un poco graves, o muy graves, para nuestras contraltos femeninas; a veces tienen una altura semejante a la de los *Tenores* (*Tenor*), siendo éstos demasiado agudos. La mejor solución que podemos sugerir es formar las dos cuerdas (*Altus* y *Tenor*) con sonoridades mixtas (una mitad de contraltos en 8ª grave, y una mitad de tenores en cada cuerda).
- Sin embargo, desde el siglo XVIII en adelante, cuando se impone y rige el sistema tonal, no debe considerarse oportuno (por no decir lícito) subir o bajar la obra, sino respetar la altura del tono escrito. El sistema tonal supone la posibilidad de escribir cualquier sonoridad (hoy *mayor* o *menor*) en cualquier altura, con la armadura que le corresponda. Si un compositor ha escrito una obra en *Re mayor*, lo ha pensado así, y quiere esa altura; en caso contrario él la hubiera escrito  $\frac{1}{2}$  tono más agudo (*Mi*  $\flat$  M.), o un tono más grave (*Do* M.), por ejemplo.  
 El cambiar de altura una obra puede afectar a la brillantez u opacidad del resultado sonoro coral, y en esto piensan los autores que conocen bien el instrumento coral.



- Se puede bajar una obra que está muy aguda en los primeros ensayos para no cansar las voces, cuando hay que repetir mucho por los problemas que plantea el aprendizaje. Pero no es pedagógico hacerlo siempre, antes al contrario, pronto hay que cantar en la altura requerida, pues también hay que ensayar esta *altura*, y que los cantores se acostumbren a una determinada colocación vocal, y a la aplicación de la técnica necesaria para conseguirlo.

### 17.3.2. La transcripción coral.

El término *transcripción* puede significar varias cosas:

- Escribir en notación moderna obras anotadas en sistemas antiguos de escritura musical, o con claves hoy en desuso.  
Esta transcripción es necesaria para facilitar la interpretación, o simplemente hacerla posible.

Los transcriptores de obras del Renacimiento y del Barroco de finales del siglo XIX y gran parte del XX creían prestar un servicio a los intérpretes adornando sus transcripciones con toda suerte de signos expresivos dinámicos y agógicos, *tempi* o aires de las obras (a veces, hasta datos metronómicos), que no están en las fuentes originales. Lo mejor es no utilizar estas ediciones con signos expresivos, que responden a una concepción *romántica* de la música, y ajena al estilo *renacentista y barroco* de fraseología y simplicidad características.

Si no hay más remedio que utilizar estas ediciones, se deben considerar vacías, y no hacer caso de los tales signos expresivos (de hecho pueden estar acertados, o ser totalmente equivocados), son sugerencias del transcriptor, y de cualquier modo no son del autor, y hoy probablemente están fuera de todo criterio correcto.

Lo mejor es utilizar partituras con *incipit*, o compás inicial en que se reconstruye la clave, el compás y las primeras notas de cada voz según la fuente original, datos que aportan al intérprete una noticia inestimable sobre la transcripción: altura, *tactus*, proporción rítmica, abreviación de las figuras, etc. Después, el director deberá tener criterios interpretativos sobre la época, la forma musical, etc. En caso de carecer de dichos criterios, el director no sabe qué hacer con una partitura así, vacía...

- También entendemos por transcripción la adaptación de una obra concebida para un medio sonoro determinado a otro medio sonoro distinto.

Fueron muy frecuentes ciertas transcripciones, por ejemplo: la reducción al piano de obras sinfónicas, por razones de estudio o ensayo; prácticamente todas las sinfonías clásicas y románticas se transcribieron para piano, o para piano a 4 manos, para poder ser conocidas en las casas, por ser muy difícil y costoso ir a los conciertos.

El siglo XIX fue muy propenso a transcribir para piano, con gran virtuosismo, obras originales para órgano o violín solo, como las transcripciones de F. Liszt o F. Bussoni.

Algunos instrumentos de invención más reciente (clarinete, saxofón...) carecen de literatura de ciertas épocas de la historia, por ejemplo del Barroco, por lo que precisan de transcripciones para enriquecer su repertorio.

Otros, como la guitarra, teniendo amplio repertorio en todas las épocas, gustan de las

transcripciones de obras escritas para piano por I. Albéniz, E. Granados, etc.

No entendemos la necesidad en general de esta práctica de la transcripción, pues la obra concebida para un instrumento siempre se desnaturaliza al pasarla a otro: el piano que quiere sonar a orquesta, la guitarra que quiere sonar a piano, o viceversa...

El hablar de transcripciones para coro de obras sinfónicas, o pianísticas, o de otros instrumentos, es algo totalmente inadmisibile, salvo por vía de *excepción muy excepcional*. El coro es el instrumento que posee el repertorio cuantitativamente más extenso en el tiempo, en el espacio y en calidad. No hay otro instrumento que pueda interpretar obras originales desde el nacimiento de la escritura musical en la alta Edad Media hasta hoy, obras que proceden de toda la geografía del mundo en la que se ha practicado nuestra música.

El que algunos coros ofrezcan en sus programas demasiadas transcripciones de obras instrumentales, no es más que signo de la frustración de su director (que quizá quiso serlo de orquesta), o de su ignorancia del repertorio coral. Y el espectáculo de oír a los cantores convertidos en trompetas, violines, clarinetes, bombos, etc., es siempre lamentable por primitivo y cateto. Algún grupo vocal profesional muy virtuoso se caracteriza por hacer programas de adaptaciones de obras sinfónicas, pero esto no pasa de ser algo curioso y anecdótico. ¿Admitiríamos un concierto de una orquesta interpretando transcripciones sinfónicas de motetes o madrigales?

- También entran en este apartado de las transcripciones las *armonizaciones* o versiones corales de canciones populares.

Éstas son plenamente aceptables, si están hechas por compositores sabios; y rechazables, a veces por su mala calidad, si están hechas por aficionados. Pero gracias a las versiones corales, muchas canciones populares, que estarían hoy muertas, perviven y se siguen dando a conocer al mundo, lo que es un valor inestimable añadido a la actividad coral.

Estas versiones corales pueden ser, a veces muy simples (un mero soporte armónico para el tema popular que cantan las sopranos o un solista), o convertirse en grandes formas corales (con preludios, interludios, postludios, paráfrasis, desarrollos, variaciones, etc.) hasta llegar a la Fantasía Coral con temas variados, a veces de gran extensión y dificultad interpretativa.

#### 17.4. EL PROGRAMA DE UN CONCIERTO.

Antiguamente los conciertos eran muy largos, tanto lo sinfónicos, como los corales. Respondían a un tipo de sociedad con mucho tiempo libre, o con pocas alternativas para llenar una tarde-noche de un fin de semana. Eran conciertos en tres partes, y duraban de dos a tres horas.

Hoy lo más normal es el concierto en dos partes. Pensando en un coro, cada parte puede tener una duración máxima de alrededor de 30 minutos de música, que, con los aplausos, tiempos muertos entre obra y obra, comunicación de notas de entrada, etc., resultan dos tiempos de 40-45 minutos reales, más un intermedio de 10-15 minutos.

Los conciertos corales que tienen lugar en iglesias (caso muy frecuente, y para nosotros

el mejor local acústico para el coro)<sup>3</sup>, normalmente hoy se celebren sin intermedio, dado que el público no tiene una zona para salir durante el descanso, o, al no tener una entrada numerada, los oyentes pierden su sitio al salir, o se sienten tentados de volverse a casa... Estos programas, si tienen dos partes, se hacen sin solución de continuidad: el coro no se retira, aunque el director lo haga por muy breve tiempo. Y lo mejor es programar estos conciertos en una sola parte de alrededor de 45 minutos de música, que después llegan hasta los 60 minutos reales.

El programa de un concierto es un primer signo, positivo o negativo, de la calidad del coro y de la sabiduría y preparación de su director; signo anterior, evidentemente, a la escucha del concierto, en donde esa impresión previa normalmente se confirmará. Además, la noticia del contenido de un concierto suscita en el posible espectador-oyente el interés o desinterés por el mismo.

El programa de un concierto debe dar una información tan valiosa como limitada; al menos debe contener como elementos indispensables:

- Título general del programa, o de cada una de las partes (si hay una materia o tema que aglutine todo su contenido).
- Título completo de la obra (en su idioma original, o en su traducción, o en ambos), y número de Op., cuando exista.
- Forma musical y composición vocal-instrumental, datos que se suelen poner entre paréntesis.
- Autor musical (nombre y apellido, pues con frecuencia los autores de música coral son poco conocidos). (Este dato adscribe la obra a una Escuela musical determinada, o nos sitúa en un contexto geográfico)
- Fechas de nacimiento y muerte del autor (lo que nos sitúa en un contexto histórico-estilístico).
- Autor del texto, cuando se conozca.

Veamos como ejemplo la expresión de algunas obras concretas en un programa:

Ave, Virgo sanctissima (Motete, 5 v.m.: SSCTB)	Francisco Guerrero (1528-1599)
Salve, Regina (Motete, 12 v.m. en 3 coros: SSCT SCTB SCTB y B.c.)	Joan Cererols (1618-1680)
Abschied vom Walde ( <i>Despedida del bosque</i> ), Op. 59, nº 3 (Canción, 4 v.m.) (Poema: J.v. Eichendorff).	Felix Mendelssohn (1809-1847)
TRILOGÍA ANDALUZA (Ciclo de Canciones). (Poemas: F. García Lorca).	Manuel Oltra (n. 1922)
1. Canción de Jinete (4 v.m.)	
2. Es verdad (4 v.m. y C. sola)	
3. Arbolé, arbolé (4 v.m. y S. sola)	

La mayoría de los programas corales de nuestro entorno son exponente de la baja calidad coral y del poco criterio estilístico con el que trabajan sus directores. Son los programas tipo

---

<sup>3</sup> No se olvide que el coro nace en el templo, y tiene en él su lugar más natural.

*potpurri* de obras, en los que se mezcla lo divino con lo humano, lo antiguo con lo moderno, lo culto con lo popular, etc., dando saltos de acá para allá, sin ninguna lógica. Naturalmente están diciendo con esos programas que todo les da igual y, por tanto, todo lo interpretan de la misma manera, sin ningún tipo de intento de diferenciación estilística; por eso cantan una obra religiosa después de una habanera, o un villancico renacentista después de un motete del siglo XX. Lo contrario sería imposible en espacios tan breves de tiempo: darle a cada obra su estilo y espíritu: ser religioso en una obra después de haber sido burlesco en la anterior, volverse renacentista en una obra después de haber sido romántico en otra, y así podríamos seguir...

Como ejemplo de esta actitud descomprometida copio literalmente el programa de un concierto coral, que tuvo lugar un domingo del mes de Junio de 1986, aunque omitiré por discreción el nombre del Coro, el de su director, así como la ciudad y el lugar en que se celebró:

- 1.- Coro de Esclavos. Verdi
  - 2.- Kyries. De la Misa Aeterna Christi Munera. Palestrina
  - 3.- Quedate (*sic*) Señor conmigo. Coral de J.S. Bach
  - 4.- Ave Maria. T. Luis de Victoria.
  - 5.- Ay, Luna (*sic*) que Reluces (*sic*). Anónimo S. XVI
  - 6.- Si la Pena (*sic*). Canon de A. Shöraberg (*sic*)
  - 7.- En la Fuente (*sic*) del Rosel. J. Vazquez. S. XVI
  - 8.- Es verdad. Poesia (*sic*) de G. Lorca. Música M. Oltra
  - 9.- Tres Hojitas (*sic*) Madre (*sic*). Arm. P. Aizpurna (*sic*)
- Etc. (así hasta quince obras).

Confeccionar un programa de concierto con el repertorio de obras que un Coro dispone en un momento dado es un importante acto de estudio y reflexión, al que un director debe dedicar bastante tiempo. En primer lugar, está la búsqueda de los datos antes citados (autores, fechas, etc.). Después hace falta dar a las obras que se escogen un orden, una organicidad, aplicar un criterio para agruparlas y ordenarlas.

El criterio que *justifique* un programa puede ser variado. Las obras se pueden ordenar:

- por orden cronológico de sus autores,
- por géneros musicales (por ej.: *Música religiosa, Música popular*, etc. En algunas iglesias se exige que toda la música que se interprete sea religiosa).
- por formas musicales (por ej.: *Villancicos, Motetes, Canciones*, etc.)
- por épocas históricas (por ej.: *Autores románticos, El siglo XVI en Inglaterra*, etc.)
- por el número de voces (por ej.: *obras a 3 voces iguales, obras a 4 voces mixtas*, etc.)
- por autores de los textos literarios (por ej.: *Música Coral sobre F. García Lorca, Música en la época de Don Quijote*, etc.)
- por materias o asuntos (por ej.: *Motetes de Penitencia, Los animales en la Música*, etc.)
- por un orden creciente de dificultad (de la obra más fácil a la más difícil).
- por la búsqueda de contrastes históricos (por ej.: *Ojos claros, serenos* musicalizado por F. Guerrero en el s. XVI y por V. Ruiz Aznar en el s. XX; o *Ave, Maria* de T.L. de Victoria con la de un autor del s. XX, por ej.: F. Mompou, etc.)

Todo esto nos lleva a desear la *especialización* del coro, no en su trabajo absoluto total, sino en la preparación de un programa determinado, en el que se trabajará un tema concreto, para

variar de tema en el próximo programa que se prepare. Al menos una lógica justificativa debe aplicarse a cada parte de un concierto, si no puede aplicarse a todo él; o distribuir las obras en pequeños grupos según algunos de esos criterios.

En la ordenación de las obras debe tenerse también en cuenta un aspecto pedagógico: el coro debe romper los primeros nervios, y hacerse con la acústica del local, con alguna o algunas obras que no sean difíciles o incómodas. A continuación se pueden poner las obras más difíciles; pero después de un esfuerzo importante por causa de ellas, deben venir otras obras en las que el coro de nuevo se relaje.

El primer programa del Coro *Manuel de Falla* del Conservatorio Superior de Sevilla (Mayo de 1986) fue muy ecléctico y variado: lo compusieron 18 obras de distinto género, forma, tiempo y geografía. Le dimos esta disposición en pequeños bloques temáticos:

I. POLIFONÍA RELIGIOSA DEL RENACIMIENTO ESPAÑOL:

- |  |                        |
|--|------------------------|
| 1. <i>Peccantem me quotidie</i> (Motete, 4 v.m.). . . . .    | Cristóbal de Morales   |
| 2. <i>Hoc est praeceptum meum</i> (Motete, 5 v.m.). . . . .  | Cristóbal de Morales   |
| 3. <i>Iesu, dulcis memoria</i> (Himno, 4 v.m.). . . . .      | Tomás-Luis de Victoria |
| 4. <i>Ave, Maria</i> (Motete, 4 v.m.). . . . .               | Tomás-Luis de Victoria |
| 5. <i>O celestial medicina</i> (Villanesca, 4 v.m.). . . . . | Francisco Guerrero     |

II. VILLANCICOS DEL CANCIONERO MUSICAL DE LA COLOMBINA:

- |   |                       |
|---|-----------------------|
| 1. <i>Dime, triste corazón</i> (4 v.m.). . . . .        | Francisco de la Torre |
| 2. <i>La moça que las cabras cría</i> (4 v.m.). . . . . | Juan de Triana        |
| 3. <i>A los maytines era</i> (4 v.m.). . . . .          | Anónimo               |
| 4. <i>Qué bonito niño chiquito</i> (4 v.m.). . . . .    | Anónimo               |

(BREVE DESCANSO)

III. OBRAS RELIGIOSA DIVERSAS:

- |   |                       |
|---|-----------------------|
| 1. <i>Jesus bleibet meine Freude</i> (Coral, 4 v.m.). . . . . | Johann Sebastian Bach |
| 2. <i>Christus factus est</i> (Motete, 5 v.m.). . . . .       | Vicente Goicoechea    |
| 3. <i>Alleluia</i> (4 v.m.). . . . .                          | Randall Thompson      |

TRES POEMAS DE ANTONIO MACHADO:

- |  |                     |
|--|---------------------|
| 1. <i>Parábola</i> (4 v.m.)                          | Juan-Alfonso García |
| 2. <i>Señor, me cansa la vida</i> (4 v.m. y S. sola) |                     |
| 3. <i>Canciones del Alto Duero</i> (4 v.m.)          |                     |

POLIFONÍA POLICORAL:

- |   |                     |
|---|---------------------|
| 1. <i>Himno a la Virgen</i> (2x4 v.m.). . . . .                 | Benjamin Britten    |
| 2. <i>Bien conocéis al amor</i> (Villancico, 2x4 v.m.). . . . . | Juan-Bautista Comes |

Éste es un primer programa de un coro, en el que se quiere cantar un poco de todo, evitando cualquier atisbo de especialización. Se tocan todas las épocas históricas, los géneros religioso y profano (el popular también estuvo, como *bis*, con la Canción popular *Ojos traidores* a 4 v.m.), bastantes formas musicales, etc.

Posteriormente todos los muchos conciertos que hemos dado con este Coro han buscado de una manera u otra un tema concreto, una monografía coral. Creemos que un coro bien formado debe ir por este camino, y es así como el director y el coro se hacen intérpretes: se introducen en un estilo, época o asunto determinado, y se trabaja en él durante los meses que dura la preparación de este programa. Este tema monográfico del programa coral se convierte en referencia, centro de interés musical, literario, histórico..., por lo que los intérpretes (director y

cantores) leen, se informan, oyen versiones, etc. Al final se acaba revestido de una cultura grande sobre el campo en el que se trabaja: con frecuencia se es más sabio sobre él que muchos eruditos y, por supuesto, más que todos los críticos.

Como en otras partes de este tratado, anotamos a continuación algunos de los programas trabajados en su mayoría con el Coro *Manuel de Falla*, otros llevados en Cursos diversos de Dirección de Coro por la geografía de España; son ejemplos, entre tantos otros posibles temas monográficos, de programas de música coral:

- Formas musicales religiosas del Renacimiento.
- Formas musicales cortesanas del Renacimiento.
- Los *Magnificat* de Cristóbal de Morales.
- Los Responsorios del *Officium Hebdomadae Sanctae* de Tomás Luis de Victoria.
- Polifonía Policoral del Barroco Español o internacional (Varios programas).
- Polifonía de la Catedral de Sevilla en el S. XVIII.
- El *Officium Hebdomadae Sanctae* de Tomás Luis de Victoria. (Esta integral, muy extensa, la dimos en tres Conciertos de Semana Santa, en tres años sucesivos).
- *Liebeslieder Walzer, Op. 52* y *Neue Liebeslieder Walzer, Op. 65* de Johannes Brahms.
- Programas monográficos dedicados a ciertos autores, en los respectivos años en los que se cumplía su cincuentenario o centenario: G.P. da Palestrina (1994), O. di Lasso (1994), F. Mendelssohn (1997), J. Brahms (1997), F. Guerrero (1999), J.S. Bach (2000), Valentín Ruiz Aznar (2002), T.L. de Victoria (2011).
- Música Coral en torno a Federico García Lorca (centenario de su nacimiento, 1998).
- *Millenium* (mil años de Música Coral, ss. XI-XXI) (2001).
- Polifonías sobre *Ave Maria* (desde el C. Gregoriano hasta el s. XXI).
- *Visperas Comunes de Santos Mártires* de Antonio Soler.
- Canto Gregoriano y Polifonía en el s. XX.
- Los cuatro elementos: Agua, Tierra, Fuego y Aire en la música coral.
- *Visperas, Op. 37*, de Sergei Rachmaninoff.
- *Espacio sonoro. Policoralidad*.
- Y otros varios sobre Música Coral Española del s. XX, o Música Coral Internacional del s. XX...
- Oratorios, Misas, y otras obras sinfónico-corales íntegras.

#### COLABORACIONES CORALES EN ACTOS TEMÁTICOS E HISTÓRICOS.

Algunos de los programas anteriores han estado motivados por las demandas de Entidades Culturales de diversa índole, que solicitaban nuestra presencia musical para conmemorar acontecimientos concretos, musicales o de otra índole. A propósito de este tipo de colaboraciones debemos decir que no siempre ha sido posible aceptar, pues no siempre el repertorio que podíamos disponer estaba adecuado a la celebración de que se trataba.

En este tipo de colaboraciones corales, el director del Coro, debe tener en cuenta la naturaleza y temática del acto, y ver si puede cumplir con ellas con un repertorio adecuado y la calidad interpretativa correspondiente. Si no es posible que todas las obras respondan al asunto solicitado, sí al menos algunas deberán hacerlo, y el resto de obras circundarán el tema de alguna manera, sin alejarse excesivamente de él. No creemos que proceda cantar un Motete o una Misa del Renacimiento (por muy hermosa que sea) en un concierto conmemorativo de la Generación Poética del 97; pero a lo mejor sí puede cantarse un Madrigal español del s. XVI, aunque de cualquier modo deberá haber obras corales sobre textos poéticos de esa generación. Si ello no

es posible, el director debería declinar la oferta, por muy interesante social o económicamente que sea.

Hemos sido testigos de programas corales con poca relación temática con el asunto que se conmemoraba, pero algo de esfuerzo se ha visto siempre por adecuarse; es perdonable en coros de no muchas posibilidades técnicas y con repertorio escaso. Pero llega al escándalo lo ocurrido en la ocasión histórica en que la Confederación Coral Española (COACE) organiza en Zaragoza un Simposio sobre “EL CANTO CORAL EN CASTELLANO” con motivo de la celebración de los 1000 años de la Lengua Castellana (2001): En dicho Simposio Hubo diversas ponencias dadas por eminentes lingüistas, musicólogos, historiadores de la Música... y se organizó un concierto coral, supongo con la intención de glosar dicho tema. Uno esperaría escuchar música coral compuesta desde los antiguos poemas de L. de Baena o J. del Encina, pasando por los del siglo de Oro, hasta llegar a los poetas del s. XX, J.R. Jiménez, A. Machado, G<sup>3</sup> Lorca, etc. Pues bien, el concierto, que se le encomendó a un importante Coro, dirigido por un director de gran influencia, presentó el siguiente programa, que transcribimos literalmente:

<i>Beati quorum via.</i>	.	.	.	C.V. Stanford
<i>Lay a garland.</i>	.	.	.	R. de Pearsall
<i>Pater noster.</i>	.	.	.	J. Busto
<i>Abenlied.</i>	.	.	.	J. Rheinberger
<i>Cada noche.</i>	.	.	.	Arr. J. Domínguez

Como se ve, la conexión de este programa con el tema del Simposio (“el Canto Coral en castellano”) no se da ni por casualidad.

El programa musical de estos actos a veces es breve, pues forma parte de un acto académico, compuesto de charla o conferencia y pequeño concierto, u otra estructura que no es estrictamente la de un concierto.

#### CANTOS EN LA MISA:

Es frecuente la demanda de este servicio coral-litúrgico, que llamamos vulgarmente *cantar una Misa*, para solemnizar la Misa en las Fiestas Patronales de Iglesias, Colegios, Universidades, Hermandades, etc., el matrimonio o, por el contrario, el funeral de un miembro de la sociedad. Cantar una Misa significa poner obras musicales adecuadas en ciertos momentos de esta celebración. Sobre esto también hay malos usos o incongruencias litúrgico-musicales, que queremos ayudar a mejorar, si se nos permite por parte de los directores, o por parte de los mismos que solicitan la colaboración coral, que disfrutan escuchando obras inadecuadas para este tipo de celebración, o para un momento concreto.

Lo primero que hay que decir es que la Misa exige un repertorio, no sólo religioso (cosa obvia), sino de una dignidad y calidad probada, como corresponde a una acción muy bien estructurada en sus ritos y símbolos, celebrada en un local de valor arquitectónico y ornamental a veces muy artístico, y con una tradición musical de primer orden, que la Iglesia ha mantenido hasta tiempos recientes.<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> Desde el Concilio Vaticano II la Iglesia ha hecho dejación de esta tradición de exigente calidad que impregnaba la música litúrgica o sagrada, para permitir toda suerte de *musiquillas* para sus actos de culto.

Lo primero que un Coro debe plantearse como programa para una Misa es exactamente eso: cantar una *Misa*, en latín o en la lengua de la comunidad, en sus partes más breves, insertadas en sus respectivos lugares litúrgicos. Estas partes breves son:

- *Kyrie* (o *Señor, ten piedad*): después de la *Confesión* o *Acto penitencial*.
- *Sanctus-Benedictus* (o *Santo es el Señor...*): después del *Prefacio*.
- *Agnus Dei* (o *Cordero de Dios...*): en el *Rito de la Paz*.

Estas partes de una Misa entran en cualquier celebración de la Misa, en cualquier domingo, fiesta, funeral, o tiempo litúrgico. (Si a la Misa precede alguna procesión u otro rito extraordinario, se omite el *Kyrie*).

En las Misas más solemnes o importantes se puede cantar también el *Gloria* (a continuación del *Kyrie*), más difícil para los coros y más ingrato para los ministros y asistentes por su longitud. De cualquier modo, el *Gloria* no se canta en los domingos de Adviento y Cuaresma, aunque sí en las fiestas que puedan celebrarse en esas épocas, como la de la Inmaculada (8 de Diciembre, Adviento) o S. José (19 de Marzo, Cuaresma). El canto del *Credo*, que tiene lugar sólo en los domingos y grandes fiestas, es aún más largo, y no suele hacerse.

Después se deben preparar una serie de obras polifónicas apropiadas para los siguientes momentos de la Misa:

- Un *Canto de Entrada*: de carácter festivo, puede ser de tema eucarístico, o alusivo a la Fiesta de que se trate (Sma. Virgen, o Santo que se celebre).
- Una obra corta donde la palabra *Alleluia* tenga una presencia notable (antes del Evangelio. Pero este canto del *Alleluia* no se hace en el tiempo de Cuaresma).
- Un *Canto para el Ofertorio*: debe ser de texto eucarístico o moral. Se debe desterrar la costumbre de cantar en este momento un *Ave, Maria*.
- Uno o varios *Cantos para la Comunión*, según la duración que se prevea: texto obligadamente eucarístico.
- Una *Canto para la Poscomunión*, o silencio posterior a la Comunión, cuando el celebrante y todos los asistentes se sientan: esta obra debe ser especialmente íntima de carácter, y de tema eucarístico o moral.
- un *Canto final*: de nuevo de carácter festivo, y tema más libre, generalmente mariano (a la Sma. Virgen), o alusivo a la fiesta que se celebre (Himno del Santo, etc.).

El programa de una Misa lo componen, como se ha visto, unas nueve o diez obras, siendo por tanto un auténtico programa de trabajo, compuesto por unas obras que tienen unas ciertas condiciones temáticas, e incluso expresivas, exigidas por los distintos momentos litúrgicos. La elección de estas obras también merece la reflexión del director, para salir de la rutina del repertorio que se suele escuchar.